

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію Диняк Таїсії Іванівни

«СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИТОРІВ ІСПАНІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ»

представленої на здобуття ступеня доктора філософії.

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

Назви багатьох європейських країн миттєво викликають певні й сталі асоціації у фахівців у сфері музичного мистецтва. Словосполучення «музика Іспанії» народжує в уяві насамперед танці-символи: сарабанда, сегідилья, пасадобль, фанданго та фламенко. Знана дослідниця іспанських танців Лаура Кумін вважає, що «Іспанія» і «танцюрист» є, фактично, синонімами¹. Обізнані ми щодо оперних співаків (від Мануель Гарсія, для якого Россіні написав роль в опері *Il Barbiere di Siviglia*, до Монтсерат Кабал'є) та виконавців-віртуозів (Пабло Сарасате, скрипка, чи Ніканор Сабалета, арфа). Згадуємо «невсипних» (за Жерменом де Ротшільдом²) італійців Доменіко Скарлатті, який написав більшу частину своїх уславлених сонат при королівському дворі в Мадриді, та Луїджі Бокеріні — віолончеліста-віртуоза, про виконавське мистецтво якого іспанці складали легенди.

Однак матеріалів, присвячених музичному мистецтву Іспанії, у вітчизняному науковому просторі дотепер критично мало, попри факт, що професійному музична культура Іспанії — це «неосяжний світ композиторів, співаків, авторів пісень, вокалістів, інструменталістів, музичних колективів та музичних жанрів³». У цьому контексті можна лише аплодувати зацікавленості

¹ Kumin, Laura. 1999. To live is to dance. In *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Edited by David T. Gies (pp. 298–306). New York: Cambridge University Press. P. 298.

² Rothschild, Germaine de. 1965. *Luigi Boccherini; his life and work*. London New York: Oxford University Press.

³ Tinnen, Roger. 1999. Spanish music and cultural identity. In *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Edited by David T. Gies (pp. 287–297). New York: Cambridge University Press. P. 287.

Таїсії Диняк музичною культурою Іспанії, дисертаційне дослідження якої презентує українському читачеві художньо-естетичні принципи та індивідуальні стильові риси фортепіано-оркестрових композицій найбільш видатних іспанських композиторів кінця XIX — початку XX століть. Можливість суттєво поглибити наші знання про академічне музичне мистецтво Іспанії і розширити уявлення про національну специфіку *fin de siècle* робить дисертацію Таїсії Диняк довгоочікуваною й беззаперечно актуальною. Незаангажованість іспанської теми у сучасних розвідках (наголосимо, не лише в Україні, а і в інших європейських країнах) і рідкісність розгляду концертних творів іспанських композиторів кінця XIX — початку XX століть надає рецензованій дисертації значної цінності.

В останній третині XIX століття в європейській музиці розпочинається справжній розквіт так званих «молодих шкіл». Підйом уособлюють Е. Гріг у Норвегії, Б. Сметана та А. Дворжак у Чехії, Я. Сібеліус у Фінляндії. Іспанія не залишається осторонь. Головною рушійною силою змін стає *La Revolución Gloriosa* 1868 року («Славна революція», як визначають цю подію у сучасній історіографії), що знаменувала початок ліберальних перетворень в Іспанії і кодифікацію «демократичного і національного дискурсу для майбутнього», як пише Енріко Да Кала⁴. Науку і культуру, беззаперечно, і слід вважати цим майбутнім. Тож природньо, що зміна політичного устрою в останній чверті XIX століття стала тригером ґрунтовних трансформацій в усіх сферах, і, зокрема, «поворотним моментом у розвитку іспанської музичної культури», як справедливо наголошує Таїсія Диняк (с. 20).

Презентована дисертація п. Диняк є оригінальним науковим дослідженням, в основі якого — опора на музично-теоретичний, музично-історичний та культурологічний підходи. Розкриття концепції дисертації — вияв специфіки фортепіано-оркестрових творів іспанських композиторів кінця

⁴ Cal Da, Enric. 2000. The Restoration. Regeneration and the clash of nationalism, 1875–1914. In *Spanish history since 1808*. Edited by José Alvarez Junco and Adrian Schubert (pp. 121–137). London : Arnold ; New York : Co-published in the United States of America by Oxford University Press. P. 121.

XIX — початку XX століть в аспектах національної мови, стилю та виконавської інтерпретації (с. 22) — здійснено завдяки їх контекстуалізації не лише до етнічної самобутності культури Іспанії, а й до панєвропейських тенденцій (сс. 71, 75, 80–83, 108–109, 123 тощо). Це дало змогу авторці виявити особливості національної музичної мови, сформованої завдяки взаємовпливу арабської, циганської та європейської культур (с. 76) і взаємодії професійного і народного мистецтва. Аналіз розглянутих у дисертації творів зроблено з особливим акцентом на мелодико-інтонаційну та ритмічну складові, що надало логічної обґрунтованості висновкам п. Таїсії стосовно шляхів втілення національної складової в проаналізованих творах І. Альбеніса, М. де Фальї, Х. Туріні (Висновки, с. 219).

Науково цінним компонентом рецензованої дисертації є її теоретична база. У другому розділі детально висвітлено основні теорії розуміння музичного твору, запропоновано огляд підходів до категорії «стиль» (зокрема, «національний стиль», сс. 116–121), розглянуто концепцію формування звукового образу і застосовано поняття «патерн» стосовно ритмо-інтонацій, мотивів, характерних ладів, принципів розвитку та інших складових іспанської музичної національної мови. Безумовна доцільність теоретичного нарису, який складає значну частину другого розділу дисертації, до певної міри нівелюється двома зауваженнями. Перше: чому в роботі, присвяченій іспанським композиторам, весь огляд спирається *винятково* на українсько- та російськомовні джерела? Вочевидь було б доцільніше, враховуючи звернення авторки до творів іспанських композиторів, презентувати розуміння «музичного твору», «музичного стилю», «музичної мови», у розвідках саме іспанських або, принаймні, західноєвропейських музикознавців (наприклад, Ulrich Holmer, Fleming William, Winold Allen, Leonard Meyer та ін.). Логічним було б і їх порівняння з вітчизняними напрацюваннями.

Друге: Наприкінці кожного підрозділу другого розділу пані Диняк пропонує такі довгоочікувані авторські розуміння «фортепіанного стилю»

(с. 116), «мовних елементів фольклору» (с. 118) та «складових національного стилю» (с. 121). Ці висновки є оригінальними й науково значимими. Однак вони займають, безсумнівно, підпорядковане місце, адже основу цього розділу дисертації складає згадана презентація російських та україномовних теоретичних праць. *De facto*, це ще один огляд літератури — з теоретичних питань. З яких міркувань його розміщено в середині дисертації *після* огляду джерел, присвячених іспанським композиторам та історії західноєвропейської музики? За беззаперечної важливості такого теоретичного огляду, доречно було б об'єднати його з першим, присвяченим іспанським композиторам. Це зробило би форму дисертації стрункішою.

Повертаючись до чеснот дисертації Таїсії Диняк, потрібно вказати на вкрай корисні й практично доцільні для читача посторінкові виноски, що мають на меті пояснити спеціальні іспаномовні терміни («сарсуела» (с. 56), «муньейро», «шоттіс», «сортсіко» (с. 76) та ін.). Це сприяє викладу інформації стисло і змістовно, без перевантаженості тексту.

Вдалою є ідея коротко охарактеризувати визначальні риси фортепіанних творів композиторів-романтиків (сс. 81–82) та імпресіоністів (с. 83). Це панорама цілого століття, завдяки якій Таїсія Диняк наочно демонструє наступництво іспанських композиторів кінця XIX — початку XX століть, окреслює евристичний шлях еволюціонування музичного мистецтва Іспанії. Застосування саме контекстного підходу уможливорює науково доцільний вихід роботи за межі винятково іспано-орієнтованого культурного ландшафту — з географічної та історичної точок зору — завдяки висвітленню музичних, а ширше культуротворчих устремлінь діячів Іспанії останньої чверті XIX століття. У такий спосіб доводиться, що високий рівень самоідентифікації національного (с. 123) не є ізольованим від суголосних панєвропейських процесів, а міцно пов'язаний із невинним процесом збагачення аутентичного інонаціональним. Перевтілення запозичених елементів музичного мовлення завдяки сильному перманентному впливу

національного начала пояснює їх широке використання. Погоджуюсь з п. Диняк, яка пише, що «саме безцитатний метод виявляється пов'язаним з оперуванням характерною системою фольклорних складових», які, до речі, вона визначає як «патерни музичної мови» (с. 127) завдяки регулярному їх використанню.

Водночас попри стрункість цього висновку дисертантки, екстраполювання теорії патернів на музичне мистецтво вочевидь потребує значної обережності через його іманентну схильність уникати точні повторення завдяки тонкому варіюванню. У більшості випадків повторення не є точним. Чи не протирічить це заявленій у дисертації тезі, що «головною ознакою патерну є повторюваність»? Можливо, висновок дисертантки був би чіткішим за умови уточнення, про який саме вид патерну йдеться — *контексний* чи *дійовий* (за Марголісом Говардом⁵)?

В аналітичному третьому розділі дисертації п. Диняк продовжує розкривати тезу про національну специфіку фортепіано-оркестрових творів іспанських композиторів кінця XIX — початку XX століть, неодноразово наголошуючи на безперервності зв'язків між іспанською та загальноєвропейською музичною культурою і навіть їх синтезі (с. 152). Ідея є наскрізною: дослідниця послідовно наголошує на множинності й багаторівневості цих контактів. Це уможливлює визначення Таїсією Диняк своєрідних рис іспанської музичної мови (вплив арабської і циганської культур, особливе місце танцювальних ритмо-інтонацій, систематичне звернення до фольклору, звуконаслідування прийомів гри на народних інструментах тощо) у контексті пізньоромантичних та імпресіоністичних тенденцій. Наприклад, наголошується на поєднанні «традиційної» тричастинної музичної форми Концерту для фортепіано з оркестром І. Альбеніса з характерним для іспанської гітарної музики «стрічковим»

⁵ Margolis, Howard. Patterns, thinking, and cognition : a theory of judgment. Chicago: University of Chicago Press. P. 2.

багатоголоссям (с. 135). Чи згадування мерехтливої «гітарної» фактури в «Ночах у садах Іспанії» М. де Фальї (с. 199).

Аналіз виконання розглянутих у дисертації Таїсії Диняк концертних творів іспанських композиторів, безумовно, фаховий і водночас тонкий. Презентовано цілісну панораму інтерпретацій кожної композиції й детально висвітлено способи виділення солістом-виконавцем національних рис завдяки особливому педалюванню, туше й агогіці (М. Местре, Концерт І. Альбеніса) чи, навпаки, їх ледь помітному прояву через об'ємну педаль і акцент на фігуративній складовій (Е. де Гусман, с. 152). Пані Таїсія ніби власноруч «програла» усі твори, уможливорюючи такий виконавсько-прискіпливий розгляд. Це робить аналіз натхненним, живим і зорієнтованим для виконавців, що, без сумніву, надає дисертації значної практичної цінності.

Позитивна оцінка дисертації пані Диняк не знімає необхідності виокремити проблемні «блоки», які опонент вважає розкритими авторкою не повністю, що утворює привід для дискусії.

1. Уся увага дослідниці у процесі аналізу фортепіано-оркестрових творів прикута до особливостей трактування сонатної форми, особливостей ритмічного рисунку та інтонаційній основі тем. Однак у назві дисертації заявлено про розгляд творів для фортепіано **з оркестром**. І це протиріччя викликає низку взаємопов'язаних запитань.

По-перше, з яких міркувань до теоретичної бази, на яку спирається пані Таїсія, в огляді джерел і в списку літератури немає праць про оркестр й оркестрування? Адже присвячені окремим композиторам Іспанії (Сюзанна Демаркес про М. де Фалью⁶), Франції («класична» монографія Лоренса Дав'єса про оркестрування Равеля⁷) чи визначальним рисам національної

⁶ Demarquez, Suzanne. 1983. *Manuel de Falla*. New York: Da Capo Press.

⁷ Davies, Laurence. 1970. *Ravel Orchestral Music*. London: British Broadcasting Corporation.

музичної культури Іспанії загалом (Брент Дарнольд про музику Томаса Бретона⁸) праці містять важливу інформацію для дослідження Таїсії Диняк. Чому не задіяно ці та інші напрацювання, зокрема останніх років?

По-друге, *які особливості оркестрування* — в контексті регулярного наголосу в дисертації на проявах особливостей іспанської національної музичної мови в партії соліста — *можна вирізнити в проаналізованих творах* (в аспекті складу інструментів, включенню характерних для фольклору Іспанії, проте екзотичних у складі оркестру інших європейських країн гітари чи бандурії, відтворенні звучання національних іспанських інструментів традиційними)?

По-третє, *якими є взаємовідносини між солістом і оркестром у проаналізованих творах у сенсі превалювання змагальності чи гармонійного співіснування*; оркестр виступає винятково у підлеглий ролі відносно соліста чи між ними існує паритет? Кількаразові епізодичні згадування про оркестр у процесі аналізу у третьому розділі дисертації не дають системного уявлення.

2. Авторка дисертації слушно розміркує щодо причин вкрай нечастого виконання концертних творів І. Альбеніса (Концерту для фортепіано та Іспанської рапсодії), вказавши на їх появу в момент своєрідного історичного «зламу», створення вже великої кількості «знаменитих» концертів (хоча це аргумент вочевидь ненадійний), політичну ситуацію в Іспанії й музичну естетику самого композитора. Це особливо помітно, порівняно з творами І. Альбеніса для фортепіано соло, які регулярно звучать на сцені та у студентських аудиторіях. Хотілося б запитати, *чи слушні ці аргументи також у випадку концертних творів М. де Фальї, Е. Гранадоса та Х. Туріні?*

⁸ Наприклад, Darnold, Brent Matthew. 2018. *Musical Expression and Spanish Nationalism in Selected Works of Tomás Bretón*. A thesis submitted to the Graduate College of Marshall University In partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

І більш широке, резюмуюче питання: попри вочевидь неосяжний обсяг інструментальних, симфонічних й оперних творів іспанських композиторів, зокрема написаних упродовж кінця XIX — початку XX століть лише лічені з них регулярно виконуються **поза Іспанією**. Хотілося би почути думки з цього приводу п. Таїсії. *Чи не тому, що ці твори «занадто» специфічні й зорієнтовані на «внутрішній» ринок через своє безумовну характеристичність і зв'язок з фольклором?* Чи не може бути причиною, що навіть найбільшим містам країни (Мадриду, Барселоні, Валенсії, Севільї) і в XX столітті бракує великих концертних залів (на що вказує, наприклад, Роджер Тіннен), а традиційними культурними осередками були і залишаються переважно невеликі приміщення?

3. *Навіщо у списку джерел наводити посилання на аудіозаписи творів в Youtube? У цьому ж контексті: наскільки виправданими для дисертації наведення у списку джерел посилань на сторінки в Wikipedia?*

Особистий внесок здобувача у вітчизняне іспанознавство обумовлений доведеною об'єктивністю винесених на захист наукових положень. Роботу виконано на професійному рівні, проблеми, підняті у дослідженні, цілком актуальні й відповідають запитам сучасного музикознавства, а значна теоретична база, застосування різних наукових методів та ґрунтовність висновків демонструють фахову обізнаність авторки з широкого кола питань. Попри висловлені у відгуку опонента зауваження, які мають на меті уточнити низку положень і розширити обрану дослідницею тему, позитивне враження від дисертації не ставиться під сумнів.

Отже, дисертація Таїсії Іванівни Диняк **«Специфіка творів для фортепіано з оркестром композиторів Іспанії кінця XIX – початку XX століть»**, подана на здобуття ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, є оригінальним і завершеним науковим дослідженням. Ця дисертація відповідає нормативним вимогам МОН України, що висуваються

до робіт подібного рангу, а авторка дисертації **Диняк Таїсія Іванівна** заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю **«025 – Музичне мистецтво»**.

Доктор мистецтвознавства,
Старший викладач кафедри
інструментального виконавства
(за видами)
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»



РАКОЧІ В. О.



Підпис *Ракочі В.О.*
Засвідчую *Н.С. - Н.А. Кошечко*